

PARADOKSIN MAHDOLLISUUDESTA

**POSTMODERNIN
SKENOGRAFIN
MAAILMASSA**

VILMA MATTILA

2015

Sisällys

Johdanto – Paradoksin mahdollisuudesta	3
Uutta etsimässä – Innovaatiosta	4
Postmodernin lavastustaiteen määritelmästä	4-6
Postmodernista	7-8
Avoimesta työstä	9
Tulkinnasta	9-11
Liminaalisuudesta ja fragmentaatiosta	12-13
Paradoksin mahdollisuudesta	13-14
Paradoksista nykyrunoudessa	15-17
Postmoderni lavastaja Katrin Brack	17-22
Lopuksi	23
Lähdeluettelo	24-25

Johdanto

Paradoksin mahdollisuudesta postmodernin skenografin maailmassa on lavastustaiteen kandidaatin kirjallinen opinnäytetyöni. Teksti jakautuu kolmeen osaan, josta ensimmäisessä osassa puretaan lyhyesti vuonna 2011 Berliinissä nähdyn esityksen herättämiä tunteja, joka oli alkuun sysäävä voima tälle kirjoitukselle. Tässä osassa myös käsitellään postmodernin lavastuksen käsitteitä ja teoriaa yleisellä tasolla. Toisessa osassa esittelen paradoksin käsitteen pohjaten muun muassa runouden tutkimukseen. Pohdin onko mahdollista linkittää yhteen paradoksin käsite postmoderniksi kutsutun lavastustaiteen kanssa. Kolmas osa keskittyy lavastustaiteilija Katrin Brackin töihin ja hänen työtapoihinsa postmodernin skenografian linssin läpi tarkasteltuna. Postmodernin lavastuksen teoriaa lähestytään yleisellä tasolla nykyteatterin tutkijoiden Arnold Aronsonin, Hans-Thiess Lehmannin ja professori Sandra Gattenhofin teksteihin nojaten. Postmodernia lavastusta tarkastellaan ilmiönä etsien sen tunnuspiirteitä: kuinka niitä on käytetty ja kuinka näitä postmoderneiksi kutsuttuja keinoja voidaan käyttää lavastuksessa.

Paradoksin käsitteen tarkastelu nykyskenografiaan yhdistettynä perustuu omaan kysymykseeni siitä, voisiko lavastustaide olla taiteenlajina yhtälailla suotuisa paradoksaalisuudelle kuin esimerkiksi runous. Samalla tämä kirjoitus on aloitus prosessille, jossa pohdin, mitä voisi tarkoittaa visuaalisen paradoksin asettaminen lavalle ja millä tavalla voisin käyttää paradoksia apunani lavastuksen suunnittelussa.

Katrin Brackin töitä lähestytään esimerkinomaisesti puhuttaessa hänen töistään postmodernin skenografian teoriaan nojaten. Kiinnostavaa on myös Brackin epäkonventionaalinen työskentelytapa, jossa lähtökohtana on usein tilallistettava ajatus, jonka avulla hän luo lavalle eräänlaisen improvisaatiopelin. Tämä Brackin töiden takana oleva eräänlainen metodi on kiinnostava.

Opinnäytetyöni keskeisenä ajatuksena on lähteä määrittämään postmodernia lavastusta, miksi ja miten lavastus voi olla henkilöön niin voimakkaasti vaikuttava, mitä vuorovaikutuksen keinoja lavastajalla on ja mitkä voisivat olla nykylavastajan keinoja lähestyessään tätä runsauden sarvea.

Sanalla innovaatio voidaan viitata jonkin uuden asian löytämiseen tai keksimiseen. Innovaatio lavastuksessa voi olla kokeilu uudella materiaalilla tai tekniikalla, jossa lopputuloksena on jotakin ennennäkemätöntä. "Innovaation on kuvailtu olevan jo tunnettujen asioiden uudelleen järjestelemistä niin, että tuloksena on uusi keksintö" Näin toteaa postmodernin teatteritaiteen innovaatiosta Queenslandin Teknillisen Yliopiston draaman laitoksen professori ja tutkija Sandra Gattenhof(2013). Lavastustaiteessa innovaation voidaan kuvitella esiintyvän esimerkiksi silloin, kun teos informoi katsojaa sellaisella ennennäkemättömällä tavalla, että se määrittelee koko taiteen käsitteellisiä rajoja uudelleen.

Gattenhofin (2010) mukaan teatteritaide on ollut jatkuvassa muutoksen tilassa aina muinaisten kreikkalaisten ajoista lähtien. Se on aina pyrkinyt löytämään uusia tapoja, joilla koskettaa yleisöään relevantilla tavalla (King, Macmillan 1991). Muuttuvassa nykymaailmassa, joka kiihtyvällä vauhdilla jatkuvasti kehittyy, on tärkeää, että myös lavastustaide etsii uusia keinoja kommunikoida katsojansa kanssa säilyttääkseen relevanssinsa, pysyäkseen elossa. Onko lavastajan, kuten koko teatteritaiteen, etsittävä jatkuvasti uusia ilmaisun keinoja koskettaakseen yleisöään ja pysyäkseen tauotta edistyvän ja muuttuvan maailman tahdissa mukana, ollakseen merkityksellinen?

Postmodernin lavastustaiteen määritelmästä Aronsonin ja Lehmannin mukaan

Kun lähdetään määrittelemään postmodernia lavastustaidetta, on ensin tunnettava ja otettava huomioon sen suhde edeltäjäänsä: 1800-luvun loppupuolella syntyneeseen modernin lavastus- ja teatteritaiteen suuntaukseen. Sanan alkuosa "post" eli jälkeinen viittaa tähän suhteeseen, jonkun aikakauden jälkeiseen aikaan, tarkoittaen modernin draaman jälkeistä aikaa. Jotta ymmärretään postmodernia lavastustaidetta, on siis määriteltävä ensin moderni, ja sen jälkeen keskityttävä siihen, miten postmoderni eroaa modernista. Tähän määrittämiseen otetaan avuksi teatteriteoreetikko Arnold Aronsonin ja nykyteatterin tutkijan Hans-Thiess Lehmannin teoriat. Lähdeaineistona käytetään myös Queenslandin Teknillisessä Yliopistossa vuonna 2013 järjestettyä Performance Innovation kurssikokonaisuuden luentomateriaalia, jonka on kirjoittanut australialainen tutkija ja QUT:n professori Sandra Gattenhof. Kirjoituksessa nimetään ja määritetään joukko

postmodernille, tai kuten Lehmann kutsuu, postdramaattiselle lavastukselle ominaisia piirteitä.

Puhun lavastuksen arvoituksesta, jolla tarkoitan minua jo pitkään vaivannutta kysymystä siitä, mikä on vaikuttavan, merkityksellisen lavastuksen arvoitus? Miten kiteyttää esimerkiksi yhteen näyttämökuvaan koko teoksen ”syvin olemus”? Tämä niin, että se ei ole ilmiselvä tai illustratiivinen kuvitus, vaan jokaisen teatterinkokijan ratkaistavissa ja löydettävissä.

Tämä pohdinta lavastuksen syvimpään olemukseen ansaitsee hiukan selvitystä taustastaan ja se juontaa juurensa Berliiniin, vuoteen 2011, jossa Deutsches Theater Berlinissä näin esityksen Idomeneus. Teoksen katselukokemus oli henkeäsalpaava ja teki minuun selittämättömän vaikutuksen. Tästä lähtien olen yrittänyt pätkäillä mitä oikeastaan tapahtui ja pukea kokemusta sanoiksi. Lyhyesti avattuna klassikkoteoksen oli ohjannut ohjaaja Jürgen Gosch, käytännössä kuolinvuoteeltaan, kamppaillessaan syövän kanssa ja terveydentilansa heiketessä esityksen harjoitusten edetessä. Lavastaja Johannes Schütz oli hänen pitkäaikainen työparinsa ja tästä teoksesta oli tuleva heidän viimeinen yhteinen työnsä. Esityksen teemat käsittelivät ihmiselämän suurimpia ja vaikeasti selitettävimpiä kysymyksiä kuten kuolemanpelko, syyllisyys, rakkaus, toisen tuhoaminen ja ihmiselämän rajallisuus. Esitys kosketi erityisen syvästi silloin, kun ymmärsin lavastuksen visuaalisen metaforan, joka oli kuin ilmoitus kuolemasta, siitä, että aika on täynnä. Lavastus oli kaikessa yksinkertaisuudessaan pelkistetty, puhtaan valkoinen koko lavan täyttävä seinä, jossa oli kaksimetrinen valkoinen uloke. Tällä penkillä näyttelijät istuivat, roikkuivat, huusivat ja makasivat: näyttelivät kuin henkensä edestä koko esityksen ajan. Valkoinen seinä työntyi hitaasti kohti yleisöä, vääjäämättömästi, kunnes esitys päättyi, aikaa ei enää ollut. Teos oli kuin ajatuskoe kuolemasta ja lavastus fyysisti tämän elämän paradoksin täydellisesti. Tämä lavastusratkaisu on ahdistavuudessaan ja nerokkuudessaan ehkä vaikuttavin mitä olen koskaan nähnyt.

Lavastuksen voi tässä tapauksessa myös nähdä olevan avain koko teoksen ytimeen ja minun, katsojan mielessä, se avasi jonkin uuden tason esityksessä, jota on vaikea pukea sanoiksi. Lavastus oli teoksen osana, merkityksen antajana, täysin korvaamaton ja olennainen, mutta samalla, ilman siinä tapahtuvaa esitystä se ei olisi ollut mitään. Olen kuvaillut tätä kokemusta jälkeenpäin ”täydellisenä ajatuksen kiteytytymänä”, löytämättä sille mitään parempaa ilmaisua, siis melkein mahdottomana selittää.



IDOMENEUS, Deutsches Theater Berlin, 2009

Tämä mahdollisuus onkin kiehtonut ja vaivannut mieltäni ja sitä lähdin tässä opinnäytetyössäni selvittämään. Tämä kokemus on minulle henkilökohtaisesti se, jonka kuvittelen olevan täydellinen teatterikokemus. Maailmani järkkyy tavalla, jota on vaikea selittää. Se mistä kokemuksessa oli kyse, selviää ehkä hiukan kirjoituksen edetessä. Kiinnostavaa on myös pohtia, millä keinoilla lavastaja pelaa yrittäessään löytää teoksesta olennaisen.

Tätä tutkiessa poukkoillaan postmodernista lavastuksesta mahdolltomaan ja mahdolliseen, runouteen ja visuaaliseen paradoksiin. Lopputulema on luultavasti kaukana vastauksesta. Tämä kirjoitus onkin minulle enemmän matka kohti tulevaa ja se on pohdintaa siitä mitä keinoja voisin lavastajana käyttää päästäkseni joskus tällaisen "ajatuksen kiteytymän" alkulähteille.

Lähdetään liikkeelle postmodernin lavastustaiteen määritelmästä. Mitä on postmoderni lavastus ja mitä keinoja postmoderni lavastus käyttää? Tätä teatteriteoreetikko Arnold Aronson on pohtinut 1990-luvun alussa julkaistussa kirjoituksessaan *Postmodern Design* modernin ja postmodernin lavastustaiteen tunnusmerkkejä. En koe mielekkääksi luetella kaikkia postmodernin scenografian tutkimuksessa esiin tulleita tai tunnustettuja ominaispiirteitä, vaan valitsen niistä omaan tarkoitukseeni oleelliset, joiden merkityksen perustelen myöhemmin kirjoituksen edetessä.

Aronson toteaa, että läntinen draama Ibsenista Stringbergiin niputetaan usein yhteen modernin lavastuksen (modern design) käsitteen alle (Aronson, 1991). Aronsonin mukaan nimenomaan eri lavastustyyleistä sen sijaan ei ole keskusteltu juuri lainkaan, tai jos on, ne on usein liitetty löyhästi eri 1900-luvun taidesuuntauksiin viitaten. Tällaisia ovat muun muassa konstruktivismi, surrealismi tai realismin eri muodot. Aronsonin kirjoitus postmodernista lavastuksesta lähestyy aihettaan näkökulmasta, jonka mukaan on ensin määriteltävä lähes kokonaan puuttunut modernin lavastustaiteen käsitys, jotta voidaan puhua postmodernista. Hän nimeää modernille lavastustaiteelle tyypillisiä ominaisuuksia kirjoituksessaan seuraavasti: Modernille lavastukselle tunnusomaista oli usein voimakas kuvanomaisuus tai metaforisten näyttämökuvien sarja. Näihin kuviin on usein liittynyt tietänyttyyppinen ainutlaatuisuus, ainutkertaisuus, jatkuvuus ja yhtenäisyys (Aronson, 1991). Tätä yhtenäisyyttä ja pyrkimystä yhtenäiseen kuvaan teatterintekijä Adolph Appia kutsui nimellä 'organic unity' (Nisbet ja Collins, 2010). Aronson jatkaa, että "Moderni lavastustaide toimii asettamalla näytelmän erityisen maailman visuaalisesti ja vertauskuvallisesti johonkin laajempaan asiayhteyteen yleisön maailmassa. Se on eräänlainen metakertomus, joka pyrkii sisällyttämään maailman yhtenäisen kuvan sisään"(Aronson, 1991). Tunnuksenomaista modernille lavastukselle oli myös pyrkimys harmoniseen yhteyteen kuvan ja esityksen tunnelman välillä, esteettinen miellyttävyys ja lavastajalle tunnistettavan, persoonallisen tyylin luominen, joka edusti tekijänsä ainutlaatuista näkemystä maailmasta (Hewitt, 1981). Tämä Appian orgaaninen yhtenäisyys on kuitenkin Aronsonin mukaan sovittamaton ja täysin käsittämätön sovitettuna nykymaailmaan. Aronson kuvailee, että nykyinen postmoderni lavastustaide on omaksunut eräänlaisen pan-historiallisen, kaikki tyyliä sallivan näkemyksen, jossa maailma kuvataan monimuotoisena, jokaista aistia ärsyttävänä kilvoitteluna (Aronson,

1991). Tuloksena voi olla ristiriitainen ja joskus jopa omituinenkin kokonaisuus, jossa eripuraiset elementit ja kuvat seilaavat keskenään heijastellen nyky maailman todellisuutta. Useiden eri elementtien simultaaninen viestintä on ominaista postmodernille lavastukselle (Gattenhof, 2013). Saksalainen teatteriohjaaja, säveltäjä Heiner Goebbels puhuu teatterista, jossa kaikilla ilmaisun keinoilla voi olla oma merkityksensä ja voimansa, niiden samalla pelaten rintarinnan ja luoden yhden kokonaisuuden (Mackinney, Butterworth, 2009). Tällainen monimediaisuuden salliva ajattelutapa on osaltaan sallinut postmodernin lavastustaiteen kehityksen. Kehitys on tarkoittanut syrjäyttämistä ajatustavalle, jossa konventionaalinen, näytelmätekstiin pohjaavan dramaturgia on lähtökohta teokselle. Tilalle on tullut visuaalisen dramaturgian vallankumous, jossa teoksen kaikki osat ovat tasavertaisia keskenään, luodessaan postmodernin teoksen kokonaisuuden. Näytelmätekstille alisteinen lavastamistapa on voitu jättää historiaan. Visuaalinen dramaturgia siis tarkoittaa, että teoksen eri visuaaliset elementit voivat muodostaa oman logiikkansa teoksen sisällä (Mackinney, Butterworth, 2009). Postmoderni lavastus muistuttaa, että yksikään näkökulma ei hallitse, edes yhden kuvan sisällä (Aronson, 1991). Postmodernin lavastuksen on kuvailtu olevan monimerkityksinen kokonaisuus, joka murtaa modernin lavastuksen käsityksen kauniista yhtenäisyydestä luomalla konfliktin, vertaamalla, asettamalla vierekkäin yhteensopimattomia elementtejä, ja sekoittamalla niitä sekä olemalla visuaalisesti rikkonainen, joskus jopa epämiellyttävä (Gattenhof, 2013). Aronson on oikeassa todetessaan, että onnistunut postmoderni teos reflektoi nyky maailmaa tuoden näkyväksi yhtä aikaisesti myös eletyn historian, menneisyyden. Eräs tärkeimmistä postmodernin lavastuksen tunnusmerkeistä on Aronsonin mukaan menneiden aikakausien asettaminen vierekkäin nykyhetken kanssa reflektoiden, teoksen kontekstissa. Tästä eräänalaisesta menneisyyden lainaamisesta omaan tarkoitukseensa puhuu myös New Yorkin yliopiston professori Michael Kirby todetessaan, että nykyajan lavastustaiteilija on etuoikeutetussa asemassa voidessaan tarkastella ennen omaa aikaansa tehtyä taidetta ja käyttää niitä kollaasinomaisesti materiaalina jollekin muulle, tehdäkseen siitä osan nykyisyyttä ja nykytaidetta (Kirby, 1995). Aronsonin luonnehdinta teoksesta, josta on yhtä aikaa ymmärrettävissä koko maailman historia, sen tyylit ja nykyhetki puoltaa tätä ajatusta postmodernin teoksen pan-historiallisesta luonteesta.

Avoimesta työstä

Tässä tullaan oletukseen nykykatsojan kyvystä tulkita näkemäänsä sen sekalaisesta koodikielestä riippumatta. Postmoderniin teokseen ja lavastukseen sisältyy oletus nykyihmisen kehittyneestä kyvystä havainnoida, assosoida ja tulkita simultaanisia merkkejä yhtä aikaa sekä kyky vetää johtopäätöksiä ja muodostaa näkemästään tulkinta, joka pohjautuu yksilön historiaan ja aiempaan kokemukseen maailmasta (Gattenhof 2013). Tämä tulkinnan prosessi on kirjoitukseni kivijalka, johon palaan aina uudestaan puhuessani nykylavastuksesta.

Teatterintekijä Umberto Eco on kirjoittanut teoksen "Poetics Of an Open Work", jossa hän puhuu postmodernin teoksen avoimesta rakenteesta ja merkityksen moninaisuudesta. Hän avaa keskustelun aiheesta, tarvitseeko taiteilijan asettaa työlleen merkitys? Postmoderni teos voi jäädä vailla loppuratkaisua, joka avaa mahdollisuuden loputtomalle tulkinnalle (Nisbet, Collins, 2010). Eco kirjoittaa, että hänen velvollisuutensa taiteilijana on luoda, ei tulkita (Eco, Wilson, 1993). Hän jatkaa, että yleisön tehtävänä on käyttää vapaus tulkinnan luomiseen ja vetää johtopäätökset kokemansa perusteella. Tämän tiedon valossa voidaan todeta, että merkitys, jonkun välittämänä, ei ole enää pysyvä, vaan prosessissa oleva, aina uudelleen arvioitavissa ja määriteltävissä oleva asia (Nisbet, Collins, 2010).

Tulkinnasta

Eräs tärkeä postmodernin lavastuksen ominaispiirre onkin juuri tämä tulkinnan mahdollisuus, assosiaation voima, joka sallitaan jokaiselle teatteritapahtumaan osallistuvalle. Kuten Eco arvioi, teoksen lähtökohtana ei olekaan enää sen mahdollinen päämäärä, sen sanoma tai valmiiksi tehty tulkinta/totuus, joka paljastetaan homogeeniselle yleisölle esityksen loppuessa, vaan prosessi, joka tapahtuu teoksen ja yksilön välillä kuljettaessa lähtöpisteestä kohti päämäärää (Eco, 1989). Hedelmällisyys piilee tulkinnan monimuotoisuudessa. Teatteritaiteen tutkija, teoreetikko Hans-Thiess Lehmann on tutkinut postdramaattisen teatterin teoriaa kirjassaan Postdramatic Theatre. Lehmann sanoo postdramaattisen esityksen olevan epätäydellisyyden ja keskeneräisyyden teatteria, joka vetäytyy merkityksen antajan roolista ja synteessin ajatuksesta (Lehmann, 2006).

Postmoderni lavastus leikittelee tulkinnan mahdollisuudella, ärsyttää teatterin kokijan aisteja ja vaatii osallistumaan merkityksen luomisen prosessiin (Lehmann, 2006). Ilman esityksen, lavastuksen ja katsojan vuorovaikutuksen suhdetta, postmoderni lavastus saattaa jäädä vailla merkitystä. Tämän teoksen antaman merkityksen tärkeyden koin erityisen voimakkaasti nähtyäni Idomeneuksen Berliinissä. Postmodernin lavastuksen voidaankin katsoa olevan monimediainen, tekijänsä ja näkijänsä summa, vuoropuhelu, jossa ei ole yhtä ainoaa vastausta tai ratkaisua, siis tapaa katsoa ja tulkita (Gattenhof 2013). Merkitys muodostuu jokaisen katsojan mielessä. Juuri tämä monimerkityksisyys on eräs pääpiirteistä, jonka nykyteatterin tutkija Lehmann nimeää kirjassaan postdramaattisen teatterin (ja lavastuksen) tunnusmerkiksi. Lehmann puhuu postdramaattisesta teatterista, eli draaman jälkeisestä teatterista, viitaten tällä 1960-luvun jälkeen tehtyyn teatteritaiteeseen. On mainittava, että Lehmann välttää termiä postmoderni, mm. sen taidemaailman suuntauksiin viittaavaan ”epookkisen kaiun” takia.

Käytännössä katsoen Lehmann ja Aronson puhuvat molemmat samaa asiaa, eri terminologiaa käyttäen. Aronson vielä tarkemmin keskittyen lavastustaiteeseen, kun taas Lehmann käsittelee teatteri- ja performanssitaidetta kokonaisuudessaan.

Hans-Thies Lehmann menee kuitenkin ehkä vielä pidemmälle kategorisoinnissaan, kuin Aronson, määrittäessään postdramaattiselle teokselle tai performanssille ominaisia tunnuspiirteitä. Hän listaa kirjassaan tyyllillisiä piirteitä, joita voidaan lukea postdramaattisen tunnusmerkeiksi. Siitä, onko edes mahdollista listata täysin yksioikoisesti näitä piirteitä, tai tehdä sääntöjä, mitkä ovat niin kutsutun nykyesityksen tunnusmerkit, voidaan olla montaa mieltä, mutta joitain Lehmannin mainitsemia ominaisuuksia pidän mielenkiintoisena tarkastellessani postmodernia lavastusta.

Käyttökelpoisimpana esimerkkinä Lehmannin mainitsemista tunnusmerkeistä pidän synestesiää (synaesthesia), eli suoraan käännettynä aistien sekoittamista. Synestesiasta puhuessaan Lehmann mainitsee esimerkiksi seuraavat keinot, jotka aiheuttavat ilmiön: konventionaalisen draaman kaaren rikkominen, moninarratiivisuus, eli ajatus siitä, että teoksen sisällä voidaan kertoa simultaanisesti useita kertomuksia, epäjohdonmukaisuus ja lavalta saatujen viestien sekavuus. Myös vastahakoisuus luonnolliseksi koettuun loppuratkaisuun, vääristely, vääristymät ja tietoisesti aiheutetut epävarmuuden tunteet ovat myös osa Lehmannin mainitsemia postdramaattisen esityksen piirteiden kavalkadia. Epävarmuuden tunnetta luo tietynlainen muodonmuutoksen estetiikka, se että teos luo itsensä jatkuvasti uudelleen. Sitä on jopa

mahdoton toistaa täysin samanlaisena uudelleen, varsinkin jos lavastuksessa tai esityksessä on improvisoituja aineksia (Gattenhof, 2013). Rakenteessa saattaa myös toistua samanarvoisuuden maneer, jossa johdonmukaisuuden tilalla on toisenlainen heterogeenisyys (Lehmann, 2006). Jokainen detalji näyttää voivan vaihtaa paikkaa koska tahansa, luoden tämän arvaamattomuuden ilmapiirin. Jokainen merkki toimii ikäänkuin viittauksena suurempaan asiayhteyteen. Lehmann puhuu surrealistisesta kirjoituspelistä vertauskuvana tälle arvaamattomuuden olosuhteelle. Se pakottaa kokijan jatkuvasti hahmottamaan, aistimaan ja muodostamaan uusia käsityksiä yksittäisistä ilmiöistä. Tämä havainnointi pohjaa Lehmannin mukaan havaintojen vastaavuuksien prosessiin. Hän kuvaa tätä havaintoprosessia sanalla 'correspondence', kirjeenvaihto. Tämä niin kutsuttu havaintojen kirjeenvaihto tapahtuu katsojan ja lavastuksen välillä ja on hedelmällisyydessään avain koko teoksen aukeamiseen. Lehmann jatkaa, että ei ole sattumaa tämän niin kutsutun kirjeenvaihdon prosessin olevan tuttu myös runoudesta. Sana kuvaa osuvasti tätä uudenlaista teoksen, tässä tapauksessa lavastuksen, havainnoimisen muotoa lähestulkoon visuaalisena runoutena. Myös Umberto Eco viittaa postmodernista työstä puhuessaan avoimen työn poetiikkaan eli runouteen (poetics of an open work) (Eco, 1989). Lehmannin mukaan ihmismieli on huono sietämään irrallisuutta ja epäjohdonmukaisuutta. Näin ollen, kun joku asiayhteys poistetaan, se pyrkii täyttämään aukon ja etsimään omansa. Kun jokin asiayhteys tai näennäisyys lavalla puuttuu, ihmismieli on rakennettu niin että se aktivoituu, rakentaa puuttuvan sillan, yhteyden, etsii yhtäläisyyksiä, korrelaatioita, kuinka kaukaa haettuja tahansa (Mackinney, Butterworth, 2009). Tällainen lavastuksen tietoinen katkonaisuus, sekoittaminen ja aukkoisuus voidaan siis ajatella aktivoivan katsojan mielen kirjeenvaihtoon, mielikuvaleikkiin, teoksen kanssa synnyttäen lukemattomia tulkintoja. Tärkeää on myös Lehmannin mainitsema havaintojen kiinnittyminen tarjottuihin/annettuihin asioihin. Näitä visuaalisia tarjouksia lavastaja pystyy säätämään valinnoillaan.

Eritoten mielenkiintoista tässä Lehmannin kappaleessa synesthesiasta on myös hänen viittauksensa teoksen paradoksaalisuuteen ja mainitsemansa sana paradoksi. Valitettavasti Lehmann ei avaa käsitettä tässä yhteydessä enempää ja viittaa sillä mitä ilmeisimmin esityksen avoimeen rakenteeseen, dramaturgiseen keinoon jättää loppuratkaisu avoimeksi, paradoksin kaltaiseksi selittämättömäksi tai ristiriitaiseksi ratkaisuksi. Kiinnostavaa kuitenkin on että sana paradoksi ilmenee.

Itse postmodernin, ja/tai postdramaattisen lavastuksen päämäärän voidaan siis sanoa olevan prosessissa, vuorovaikutuksessa, joka tapahtuu teoksen ja katsojan välissä. Sana välissä, on tässä yhteydessä mielenkiintoinen sillä postmodernin teoksen tulkitsemisesta puhuttaessa, on puhuttava myös liminaalisuudesta. Skotlantilaissyntyinen antropologi Victor Turner tuli tunnetuksi rituaaliin- ja erityisesti siirtymäriitteihin liittyvistä teorioistaan. Turner toi tunnetuksi liminaalisuusteorian 1920-luvun alkupuolella julkaistussa tutkimuksessaan, joka käsitteli rituaaleja ja riittejä. Sana 'liminal' tulee latinankielen sanasta 'limen', joka tarkoittaa eräänlaista kynnystä, sisäänkäyntiä tai raja-arvoa. Englanninkielen sana 'liminality' juontaa juurensa sanasta 'limen' ja ilmenee nykyisin antropologian tutkimuksen lisäksi esimerkiksi postmodernin teatterin tutkimuksessa. Sanalla 'liminality' voidaan tarkoittaa monimerkityksisyyttä, joka ilmenee rituaalien tai siirtymäriittien välivaiheessa. Liminaalisuuden kokemukseen yhdistetään kolme vaihetta: erottaminen, liminaalivaiheeksi kutsuttava välivaihe ja lopuksi takaisin liittäminen. Kuten sanottua, Turnerin liminaalisuuden käsitettä on sovellettu myös tutkittaessa postmodernin teatteriesityksen vaikutusta katsojaansa. Esittävien taiteiden professori Sandra Gattenhof sanoo, että liminaalinen esitys aiheuttaa katsojassaan välissä olemisen kokemuksen (the experience of in-betweenness), jonka aikana tapahtuu eräänlainen järkkyminen ja muutos. Gattenhof jatkaa, että liminaalisuuden keinolla pyritään järkyttämään maailman binaarijärjestystä (Gattenhof 2013). Tällainen järkkymisen kokemus seurasi itseäni Berliinissä koetun esityksen jälkeen. Lehmann väittää, pohjaten Turnerin teoriaan liminaalisuudesta, että postmodernin teoksen (ja lavastuksen) tulkinta tapahtuu pääosin niin kutsutussa mielen välitilassa.

Tätä liminaalisuutta voisi vapaasti tulkittuna ajatella eräänlaisena välitilassa tapahtuvana assosiatiivisena merkityksen luomisena ja sitä Gattenhof kuvaa postdramaattisen teatterin erityisominaisuudeksi (Gattenhof, 2013). Tämän välitilan voidaan kuvitella olevan rivien välissä, katsojan mielessä tai siinä prosessissa jonka teos herättää kokijassaan vuoropuhelun aikana. Ajatukseen rivien välissä palaan myöhemmin kirjoituksessani puhuttaessa paradoksin määritelmästä ja sen tulkinnan ominaispiirteistä muun muassa nykyrunoudessa.

Lisäksi mainittava ja kirjoitukseni kannalta erittäin tärkeä postmodernin teatterin ominaispiirre, jonka esittelen seuraavaksi, ja joka soveltuu käytettäväksi hyvin postmodernia lavastusta tutkailtaessa, on fragmentaatio (fragmentation) eli yksinkertaisesti sanottuna rakenteen sirpaleisuus (Gattenhof 2013). Fragmentaatio on tunnettu ennen kaikkea postmodernin teatterin dramaturgian keinona, jolla tarkoitetaan konventionaalisen Aristoteelisen draaman kaaren, joka sisältää alun, keskikohdan ja lopun, tahallista rikkomista, sekoittamista tai hylkäämistä. Tätä dramaturgista keinoa voidaan myös soveltaa visuaalisen dramaturgian keinona, postmodernissa lavastuksessa. Lopputuloksena on usein sisällön paljous, simultaaniset aistiärsykkeet, monimuotoisuus, non-lineaarisuus, eli epäjohdonmukaisuus ja lukuisuus. Esittelen fragmentaation käsitteen lyhyesti nyt sillä myöhemmin tekstissäni pohdin, miten fragmentaation keino asettuu suhteessa omaan ajatukseeni paradoksin käyttämisestä nykylavastuksessa.

Paradoksin mahdollisuudesta

Paradoksin käyttämisestä lavastajan työkaluna puhutaan seuraavassa kappaleessa. Se avaa paradoksia ensin käsitteenä ja sen jälkeen pohditaan miksi voitaisiin ajatella paradoksin rakenteena sopivan myös lavastustaiteen kontekstiin ja olisiko mahdollista yhdistää paradoksi osaksi lavastuksen taiteellista suunnitteluprosessia.

Jos postmodernia lavastusta haluaa tarkastella ikäänkuin nykymaailman metaforana ja kuten Aronson totesi; parhaimmassa tapauksessa simultaanisena heijasteluna maailman historiaa, sen tyylejä ja nykyhetkeä yhtäaikaaisesti, on perusteltua ajatella millaisena nykymaailma meille esittäytyy. Postmodernin lavastuksen ”arvoitusta” selvittäessäni olen jatkuvasti törmännyt sen vaikeasti selitettävään luonteeseen ja siihen, että ymmärtämäni asiat on hyvin vaikea pukea sanoiksi, vaikkakin mielessäni ne tavallaan yhdistyvät järkeväksi kokonaisuudeksi. Sama tunteen olen huomannut seuraavan minua yleensä postmoderniksi luokitellun esityksen nähtyäni, kuten esimerkiksi kävi Berliinissä Idomeneuksen jälkeen. Tunneskaalaa kuvaavia adjektiiveja voisivat olla: Hämmästyntyt, kaikki aistit aktivoiva, moniselitteinen, ehkä jopa sekava silti jollain tavalla järkeenkäypä, mieltä askarruttava, epätäydellinen ja selittämätön. Samanlaisia tuntemuksia voisi ehkä ajatella nykymaailman herättävän kokijassaan. Se on kaikki aistit täyttävä, aktivoiva, jatkuvaa huomiota vaativa, sekava, päällekkäyvä, epälooginen, epätäydellinen ja usein selittämätön. Kirjasin ylös seuraavan kysymyksen hahmotellessani opinnäytetyötäni: Jos

postmodernin työn ja lavastuksen lähtökohta ei ole päämäärässä, vaan vuorovaikutuksessa, joka tapahtuu objektin ja sen katsojan välillä, silloin tästä vuorovaikutuksesta tulee itse päämäärä, jota ei siis ole olemassa. Se sai minut ryhtymään ajatusleikkiin paradoksaalisuudesta: Postmodernin teoksen voisi nähdä yhtä paradoksaalisena, kuin postmodernin maailmankin. Ehkä juuri tämä tietty paradoksaalisuus tekee myös teatterintekemisestä yhtä arvoituksellisen niin tekijälleen kuin kokijalleenkin. Huomasin pohtivani kysymystä, millä lähestyä lavastusta jos se voi nykymaailmassa olla mitä tahansa? Voisiko lavastuksen lähtökohtana ollakin visuaalinen paradoksi? Mitä voisi tarkoittaa tällaisen visuaalisen paradoksin luominen? Kuten sanottua ollakseen relevantti, on etsittävä keinoja heijastaa tätä nykytodellisuutta. Sana paradoksi alkoikin vaivaamaan minua sen verran paljon, että päätin lähteä selvittämään missä suhteessa paradoksin käsite olisi yhdistettävissä postmodernin lavastajan maailmaan. Asiaa tutkiessani kävi yhä enemmän järkeen (ainakin minulla), että paradoksi lavastajan työvälineenä, niin hullulta kuin se kuulostaakin, ei olisi lainkaan hullummalta tuntuva ajatus. Niinpä päätin siis lähteä kokeilemaan, miten tämä paradoksi oikein käytännössä voisi toimia.

Niinkuin Lehmannin teoriassaan tunnustaa postmodernin teatterin paradoksaalisen ominaisuuden, voisiko postdramaattinen lavastus olla taiteenlajina otollinen paradoksaaliselle muodolle? Lehmann myös sanoo, postdramaattisen teoksen synesthesiasta puhuessaan, nykyteoksen visuaalisen kommunikoinnin katsojan kanssa olevan eräänlaista visuaalista runoutta. Tuntuu mielekkäältä tutkia hieman lähemmin paradoksin käsitettä runoudessa ja onko nykyrunoudella ja nykylavastuksella mitään järkevästi perusteltavaa yhteyttä toisiinsa.

Olen tehnyt havainnon että runoutta, sekä postmodernia teatteritaidetta tuntuu leimaavan ajatus jostakin maagisesta, välitilassa olevasta tulkinnanmaailmasta, vuoropuhelusta, assosiaatiokentästä. Siitä puhun seuraavaksi lisää.

Paradoksin määritelmä jo itsessään on melko vaikeasti ymmärrettävä. Kielellistä paradoksia on yritetty pukea sanoiksi muun muassa seuraavilla tavoilla: Paradoksi on näennäisesti looginen väite, joka kuitenkin johtaa loogiseen ristiriitaan tai järjenvastaiseen tilanteeseen. Paradoksi voi myös olla ilmeisen epälooginen väite, joka ilmentää intuitiivisesti todeksi koettua asiaa. Paradoksi on väite, joka kumoaa itsensä ja aiheuttaa ristiriidan (Tieteen termipankki, 2015). Esimerkiksi väite: ”En koskaan kerro totuutta.” on paradoksi. Sillä jos väite on totta (T), sen on oltava epätosi (E), ja jos väite ei ole totta (E), se on totta (T).

Paradoksit ovat kutkuttaneet ihmismieltä ja filosofeja kautta historian. On suorastaan häkellyttävää huomata, kuinka jokin yli ymmärryksen menevä paradoksi voi vaivata mieltä tuntikausia ja vaatia ratkaisua.

Suomalainen filosofi, runoilija ja tietokirjailija Antti Salminen tarkastelee vuonna 2006 Tampereen Yliopistolle tekemässään yleisen kirjallisuuden pro gradu- tutkielmassa Mahdottoman rajoilla paradoksia runoudessa ja sen paikkaa Paul Celanin tuotannossa. Salmisen kirjoitus paradoksista runoudessa on syväluotaava tutkimus paradoksista mahdottomuuden tulkitsijana. Salminen toteaa että runous on tekstilajina 'paradoksiherkkä'. Tällä hän tarkoittaa sitä, että ”runoudessa voidaan ilmaista ajatuksia ja ilmiöitä paradoksien avulla, koska se kirjoittamisen tapana on vapaa ristiriidattomuuden vaatimuksesta, jota yleisesti voidaan pitää rationaalisen kommunikaation kardinaaliehtona (Salminen, 2006)”. Voisiko samaa paradoksiherkkyyttä varovasti todeten löytyä myös nykylavastuksesta taiteenmuotona? Tätä ajatusta täytynee hieman pohtia ja perustella. Salminen kuvaa paradoksia mahdottomana mahdollisuutena, mahdottomuuden maailmana seuraavasti:

”Mahdoton on jotain, mitä ei voi olla. Siksi mahdoton on vain kielessä, ja sen ulkopuolella kaikki on mahdollista. Mutta jos kielellä voidaan nimetä mahdottomia asioita, toisaalta on myös niitä, jotka mahdottomuudessaan ovat mahdollisia. Paradoksi on merkki tällaiselle mahdottomalle mahdolliselle.”

Salminen kuvaa siis paradoksia eräänlaisena merkinä, joka mahdollistaa mahdottoman.

Tämä ajatus merkistä, jolla olisi mahdollista kuvata mahdotonta on kutkuttava lavastajan näkökulmasta katsottuna. Myös ajatus mahdottomuuden maailmasta on äärimmäisen mielenkiintoinen postmodernin lavastuksen viitekehykseen sijoitettuna. Postmodernille lavastukselle on tyypillistä luottaa katsojan kykyyn lukea merkityksiä rivien välistä ja se on osa liminaalisuuden prosessia, josta puhuttiin aiemmin. Tuotoksena saatava monimerkityksisyys tulkinnassa tapahtuu eräänlaisessa mielen välitilassa. Se on osa samankaltaista tulkinnan prosessia, jota Salminen kuvailee tutkiessaan paradoksia runoudessa ja paradoksia tulkinnallisena ilmiönä.

Kuten sanottua, Salminen väittää runouden olevan taiteenmuotona paradoksi herkkä ja perustelee tätä muuan muassa siten, että runous on kirjallisuudenlajina vapaa ristiriidattomuuden vaatimuksesta ja näin ollen mahdollistaa ajatuksien ja ilmiöiden ilmaisemisen paradoksien avulla. Postmodernin lavastuksen olemukseen voidaan ajatella kuuluvan samanlainen vapaus ristiriidattomuuden vaatimuksesta. Umberto Econ avoimen työn käsite pohjaa ajatukseen taiteesta, joka ei määritä itseään ennalta vaan täydentyy kokijan toimesta. Salminen kuvailee runouden paradoksin olevan hiljaisuutta, sanomatta jättämistä (Salminen 2006). Lehmannin teorian mukaan nykylavastuksen visuaalisuuden sallittu fragmentaarisuus, sen epäjohdonmukainen sirpaleinen ominaispiirre suorastaan vaatii nykylavastuksen olevan epäjohdonmukainen, kannustaakseen kokijaa omaan tulkintaan. Salminen puhuu ajatuksien ja ilmiöiden ilmaisemisesta paradoksien avulla. Paradoksi on Salmisen mukaan ilmaisukeino mahdottomuudelle, rivien väliin jätetylle ei millegään. Salminen sanoo sen olevan runouden ilmaisemattoman osan mahdottomuutta (Salminen, 2006). Tämä lause itsessään vie jo ajatuksen postmodernin lavastuksen mahdollisuuteen sanomattoman, mahdottoman ilmaisijana. Liminaalisuus, jonka Turner selitti olevan eräänlainen kategorioiden ulkopuolelle jäävä ilmiöiden tila, epäjärjestys, välitila, jossa tulkinta tapahtuu (Turner 1990). Liminaalivaihetta Turner hahmotteli tietynlaisella hallitsevalla ehdollisuudella: ”ehkä, saattaisi olla, aivan kuin, fantasia”. Turner liittikin rituaalit ja rituaaleihin viittaavat esittävät taiteet liminaalisuuden käsitteeseen.

Mahdollisuus siirtyä liminaalisuuden yllättävälle ja arvaamattomalle epäjärjestyksen tasolle on voimakkaasti yhteydessä postmodernin lavastuksen maailmaan. Tuntuu järkevältä ajatella että lavastus ilmaisukeinona, kuten paradoksikin, olisi otollinen tällaiselle välitilat sallivalle, sanomattomalle, joskus jopa mahdottoman ilmaisemiselle. Aivan kuten runoudessakin, rivien väliin jätetty ”ei mikään”, synnyttää katsojalle

mahdollisuuden tämän niin sanotun tyhjyyden tulkintaan. Salmisen mukaan paradoksi keinona kuvaa juuri tätä tyhyyttä oivallisesti. Selkeä piirre Salmisen lähestymistavassa paradoksiin on se, että hän tutkii paradoksia niin sanotusti negatiivisten rajojen ilmaisukeinona, erityisen hankalasti ilmaistujen tai kuviteltujen asioiden tulkintakeinona (Salminen, 2006). Tällaisia asioita voisivat hänen mukaansa olla esimerkiksi: merkityksen tyhjiys, ilmaisun sanomattomuus ja tulkinnan mahdottomuus (Salminen, 2006). Kun taas Turnerin liminaalisuusteoria lähestyy tätä tulkinnan välitilaa positiivisen kautta, nimittäen liminaalivaihetta mahdollisuuden tilaksi. Toisaalta, lavastajan näkökulmasta katsottuna, nämä kaksi tulkinnan "välitilaa" eivät mielestäni sulje kumpikaan toisiaan pois. Ne puhuvat eri nimillä samoista asioista, mahdottomuudesta kuvata joitain asioita ja tulkinnan mahdollisuudesta. Ehkä vielä enemmän niin, että paradoksin voisi katsoa tässä kirjoituksessani olevan keino tai mahdollisuus tähän mielen välitilaan, liminaalitilaan, teoksen mahdollisuuden maailmaan. Jos postmodernin lavastuksen tehtävänä on heijastella nykymaailman riitasointuista paradoksaalisuutta, herättäen katsojan löytämään, havainnoimaan muuttumaan ja luomaan merkityksiä, eikö visuaalisen paradoksin käyttäminen työkaluna voisi olla keino tämän mahdollisuuden äärelle?

Sinänsä ironista on, että Salminen kuvaa paradoksin maailmaa mahdottomuuden maailmana ja Turner liminaalivaihetta mahdollisuuksien maailmana. Eli näin ollen, pääsen siihen lopputulemaan että mahdottoman maailman kautta pääsee mahdollisuuksien maailmaan. Joka jo lauseena taitaa olla melko paradoksaalinen.

Postmoderni lavastaja Katrin Brack

Katrin Brackin tyyliä lavastaa on kuvailtu sanoin käsitteellinen ja assosiatiivinen minimalismi (Irmer, 2015). Tämä siksi, että hänen lavastuksissaan näyttämökuva on usein äärimmilleen pelkistetty ja kuvaa leimaa yleensä yksi vahva visuaalinen teema tai konsepti. Vaikka kuva voi olla äärimmilleen pelkistetty ja viitteellinen, se on useimmiten hyvin voimakkaasti mielikuvia luova ja visuaalisesti näyttämön täyttävä kokonaisuus. Minimaalisuudessaan voimakkaasti mielikuvia herättävä on pohja sanalle assosiatiivisuus.

Brackin työt käyttävät postmodernin lavastuksen keinoa jättää työ avoimeksi (Eco, 1989) ja perustavat assosiaation leikkiin aina esityksen harjoitusvaiheesta yleisön vastaanottoon saakka. Brack itse kuvailee materiaalilähtöistä lavastamistapaansa eräänlaisena aktiivisena pelinä. Hän heittää näyttelijöille ja ohjaajalle haasteen,

materiaalin tai idean ja odottaa vastavuoroisesti heidän luovan asialle oman merkityksensä, tavan käyttää annettua komponenttia. Yleensä materiaali voi olla hankala, haastava, mutta osana tätä niin kutsuttua peliä Brack odottaa kanssataiteilijoiden ratkaisevan haasteen ja tavallaan pakottaa heidät pelaamaan yhteen annetun materiaalin kanssa. Sana ratkaista, on kiinnostava ja oleellinen osa Brackin tapaa työskennellä ja myös sen kannalta, miten lavastaja toivoo katsojan suhtautuvan työhön. Brackin tapa luoda peli lavastuksen, esiintyjän ja katsojan välille on eräänlainen improvisaation muoto ja se synnyttää innovaatiota tekotavoissa ja tulkinnassa, sisällön monimuotoisuutta ja Lehmannin teoriastakin tutun arvaamattomuuden ilmapiirin. Fragmentaatio, kuvan sirpaleisuus, non-lineaarisuus ja tulkinnanmahdollisuuden moninaisuus ovat lähes poikkeuksetta aina läsnä Brackin lavastuksissa (Hof, 2015).

Esimerkki Brackin käsitteellisestä tavasta lavastaa on teos *Das Grosse Fressen* (Volksbühne, Berliini, 2006). Näytelmä kertoi neljästä elämänsä kyllästyneestä miehestä, jotka päättävät syödä itsensä hengiltä. Näytelmän todellisuus oli kelmeä kertomus itsetuhoisesta ja yltäkylläisestä maailmasta, jonka paineessa nykyihminen pinnistelee. Se pohjautuu Marco Ferrerin 1970-luvulla tekemään elokuvaan *The Big Blow-out*, joka aikanaan aiheutti suurta kohua yhteiskuntakriittisellä ja skandaalinhakuisella tyyllillään. Brackin mukaan ajatus täyttää tila yksinkertaisella valuvalla massalla syntyi hänelle tyypillisen assosiaatioleikin kautta (Hof, 2015). Brackilla oli paljon ideoita, mutta hän palasi aina jostain syystä ajatukseen yltäkylläisyydestä ja makeasta puurosta. Makean puuron metaforaksi syntyi tilan täyttävä vaahdomassa, joka leviää lavalla ja lopulta hautaa alleen kaiken. Näyttelijöille materiaalivalinta oli toiminnan kannalta haasteellinen, mutta Brackin mukaan he löysivät keinon olla ja oppivat tulemaan toimeen ja toimimaan yhdessä vaahdon kanssa prosessin edetessä (Irmer, 2015). Materiaali synnytti lavalle pelin, joka loi toimijoiden kautta erilaisia merkityksiä katsojan mieleen. Brack itse kertoo kaikkien lavastuksiensa taustalla olevan oivalluksen, jonka hän ymmärsi varhaisessa vaiheessa työurallaan. Sen sijaan, että yrittäisi täyttää esitystilaa jollakin arkkitehtonisella rakennelmalla, tilan voi täyttää ajatuksella (Hof, 2015). Tämä käsitteellinen lähestymistapa näkyy Brackin lavastuksissa kautta linjan.



Das Grosse Fressen, Volksbühne 2006, Berliini

Kuten teoksessa *Das Grosse Fressen*, yleensä Brackin työ alkaa intuitiivisesta ajatuksesta, mielikuvista, joita teos herättää. Hän etsii ajatusta ja yrittää löytää sille muotoa, materiaalia. Ajatuksen hän muuttaa materiaaliksi, jolloin materiaalista tulee ajatus. Ja materiaali esitystilassa taas myöhemmin välittää ajatuksen katsojalle, ikäänkuin selittää itse itsensä. Brackin mukaan hän lähes poikkeuksetta päätyy yhteen materiaaliin.

Esimerkiksi Brackin Volksbühnen suurelle näyttämölle Berliiniin vuonna 2003 lavastama *Kampf des Negers und der Hunde* näytelmä sijoittuu Afrikkaan. Brack lähti assosioimaan mielikuvilla, jotka hän intuitiivisesti yhdistää Afrikkaan. Ilman täyttävä jatkuva kärpästen surina, hiki, kuumuus, hyttyset... Nämä asiat hän käänsi yhdeksi kuvaksi, joka oli tauotta katosta valuva paperisilppu.



Kampf Des Negers und der Hunde, Volksbühne, Berliini 2003

Hänelle paperisilppu oli materiaali, jonka takana oli ajatus. Ensi kertaa lavalla kokeiltaessa näyttelijät reagoivat päälle tippuvaan silppuun säpsähtäen, syntyi ajatus että silppu pistelee. Materiaali loi lavalle tavan olla, joka oli samalla sattumalta yhteydessä lavastajan ajatukseen silpun taustalla. Katsoja yhdisti tippuvan silpun pistävään asiaan, hyttysiin. Näin ollen Brackin alunperäinen ajatus hyttysistä oli toiminnan kautta päätynyt lavalle. Ajatus oli löytänyt muodon, joka selitti itse itsensä ja sen jälkeen loi katsojan mielessä omat merkityksensä.

Tällä työskentelytavallaan Brack on osaltaan vahvasti luomassa teoksen visuaalista dramaturgiaa. Tavallaan, peli, jolla Brack itse työskentelyään kuvailee, on lähtökohta. Se luo alussa toimintaa esiintyjän ja tilan välillä ja jatkaa aktiivisena osana teosta luoden merkityksiä teoksen ja katsojan välillä. Tämä viitteellinen tapa lavastaa mahdollistaa jo aiemmin mainitun liminaalisuuden teoksessa, rajatilamaisuuden, katsojan ja teoksen välisen mielikuvaleikin. Se suorastaan vaatii sitä. Yhtälailla, kun katosta satava silppu

vaatii näyttelijän sopeutumaan materiaaliin, se vaatii katsojan ottamaan selvää näkemästään. Brack on itse todennut lavastuksensa olevan viittaus, vihje, katsojalle. Ei koristeellinen sisustus. (Irmer, 2015). Materiaalivalinnalla on usein metaforinen merkitys, jonka oivaltaminen avaa katsojalle usein kokonaan uuden merkityksen. Juuri tässä voidaan ajatella piilevän Brackin töiden kiehtovuus. Brack myös omalta osaltaan soveltaa avoimen työn poetiikkaa, jättämällä tulkinnan tekemisen täysin katsojan käsiin. Hän ei yritä luoda illustratiivista näyttämökuvaa eikä lavastus suoraan välttämättä tue tai tulkitse näytelmätekstiä.

Arnold Aronson puhui postmodernin lavastuksen peruseräiteistä todetessaan, että kun lavastus luo konfliktin tai aiheuttaa kitkaa suhteessa teokseen, se herättää kysymyksen (Aronson, 2006). Juuri tällaisen ristiriidan tai kysymyksen Brackin lavastuksien voidaan katsoa asettavan lavalle. Se mitä nähdään, voi olla täysin ristiriidassa esityksen niin kutsutun näennäisen viestin kanssa. Näin oli esimerkiksi näytelmässä Hermannsschlacht, joka on sotakertomus roomalaisten ja saksalaisten joukkojen käymästä taistelusta Teutoburgin metsässä Saksassa (Hof, 2015). Brack toi lavalle pehmoisista, pastellinsävyisistä vaahtokuutioista koottavan palapelin.



Hermannsschlacht, Kammerspiele München, 2010

Näyttelijät laativat ja rakensivat tilat lavalle itse annetusta materiaalista. Esitys oli joka iltä eri näköinen, sillä työ loi itsensä yhä uudelleen ja uudelleen. Tämä teoksen hetkessä olemisen ainutkertaisuus, toistamattomuus, taas palatakseni Aronsonin teoriaan, on osa postmodernia lavastusta. Työ oli Brackin mukaan puhtaasti käsitteellinen (Irmer, 2015). Näyttelijöistä tuli toimijoita jotka kamppailivat ja hikoilivat raskaiden ja tehottomien aseiden kanssa.

Voidaan perustellusti sanoa, että perinteinen yksinarratiivinen näkemys voidaan asettaa syrjään Brackin töitä tarkastellessa. Yhden teeman ja sisällön sijaan tulkinnanmahdollisuus on rajaton. Brackin lavastukset ovatkin usein se tila, lähtökohta, jossa näytelmän tulee toteutua, tapahtua. Brack itse kertoo materiaalivehityksen usein olevan metaforinen lähtökohta teokselle, mutta hän painottaa myös yhtä lailla käytännön merkitystä. Materiaalin on todistettava tarpeellisuutensa käytännössä. Sen on puolustettava paikkaansa ja oltava käyttökelpoinen näytelmän laatimissa rajoissa (Irmer, 2015). Tällä materiaalivehityksellä tavallaan lavastaa hän palaa alkuideansa ajatuksesta, joka täyttää tilan. Brack ikäänkuin materiaalivehittää intuiotensa, jonka jälkeen hän siirtää materiaalin, eli ajatuksen, tilaan, jossa ratkaisu testataan käytännössä. Brack tarjoaa tilaansa lähtökohtana näytelmälle ja haastaa ohjaajan sekä näyttelijät leikkimään ja luomaan annetuissa puitteissa.

Voisiko Brackin metodiksi kutsua siis eräänlaisen leikin tai pelin luomista; ensin työryhmän välille, joka luo toiminnan ja sen jälkeen yleisön ja teoksen välille joka puolestaan luo tulkinnan?

Otin lavastajaesimerkiksi Katrin Brackin siksi, että hänen postmoderniksi luokiteltavat, käsitteelliset, materialistiset, pelkistetyt ja visuaalisesti uskomattomat lavastuksensa kiehtovat minua tyyllisesti sekä hänen työskentelytapansa ryhmän aktivoivana osasena on innostava. Katrin Brackin tapa lavastaa ”ajatuksia tilojen sijaan” on myös äärimmäisen inspiroiva tämän aiemmin mainitsemani ”ajatuksen kiteytymän” kannalta tarkasteltuna. Brack tavoittaa omalla postmodernilla tyyllillään lavastuksissaan jotakin olennaista, joka minulle näyttäytyy inspiroivana tapana tehdä teatteria.

Lopuksi

Kuten varmasti on jo sanomattakin selvää, lavastus on kaikkea muuta, kuin pelkkä oikeaksi todistettua teoriaa tai tekninen suoritus. Olisikin järjetöntä yrittää luoda kaavaa, jolla niin sanottu esimerkin mukainen ja toimiva postmoderni lavastus saavutetaan (sellaista ei varmasti ole). Kirjoitukseni tarkoituksena onkin ollut tunnistaa mitä postmoderniksi kutsuttu ja joskus vaikeastikin ymmärretty lavastustaide on. Pidän tärkeänä sitä, että lavastustaiteilijana jatkuvasti etsin uutta tietoa ja keinoja ilmaista itseäni. Se, että elän osana postmodernia maailmaa, tekee minusta mitä luultavammin väistämättä postmodernin lavastajan. Vaikeasti sanoiksi puettava kokemus berliiniläisessä teatterissa oli alkusysäys kasvavalle kiinnostukselleni postmodernin lavastuksen maailmaa kohtaan.

Kuten sanottu, se on joskus mahdoton ja selittämätön. Koen kuitenkin, että tämä alustava pohdintani paradoksin mahdollisuuksista postmodernin lavastuksen lähtökohtana, on ollut löytöretki uudenaikaisessa maastossa, jota haluan kartoittaa tarkemmin. On mielenkiintoista spekuloida voisiko visuaalisen paradoksin asettamista lavalle käyttää lavastuksen lähtökohtana ja koko teoksen alkuunpanevana voimana. Eräänlaisena metodina siis. Minkälaisia tulkinnanmahdollisuuksia se avaisi? Millaisena tämä visuaalinen paradoksi näyttäytyisi? Voisiko paradoksi lavastuksessa toimia, kuten paradoksi toimii runon rakenteessa?

Tämä on haaste, jota haluan lähteä selvittämään ja kokeilemaan seuraavassa lavastuksessani teokseen Väkivaltayhteiskunta. Näytelmä tulee ensi-iltaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun tiloissa joulukuussa 2015. Nämä pohdinnat tulevat varmasti osaltaan vaikuttamaan tekemisiini tulevaisuudessa. Väkivaltayhteiskunta saattaakin olla käytännön koe siitä, kuinka tätä visuaalisen paradoksin ideaa voisin lähteä lavastuksessani soveltamaan. Esityksen taiteellinen suunnittelujakso on vasta alkamassa ja se millaisena paradoksini päättyy lavalle, on minullekin vielä täysi arvoitus.

Lähdeluettelo

Gosh, Jürgen. (2009). Idomeneus. Deutsches Theater Berlin.
Esitys nähty toukokuussa 2011.

Aronson, Arnold. (1991). "Postmodern design" Theatre Journal 43(1). Sivut 1-11.

Lehmann, Hans-Thiess. (2006). "Prologue" Postdramatic Theatre. (englanniksi kääntänyt Karen Jurs-Mundy) Routledge: Lontoo.

Turner, Victor. (1989). "Liminal and Liminoid in Play Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology" Performance Analysis: Introductory Coursebook. (Colin Counsell and Laurie Wolf). (2001) Lontoo.

Wilson, Robert ja Eco, Umberto. (1993). "Robert Wilson and Umberto Eco: a conversation," Performing Journal 15(1), sivut 87-96. Theatre and Performance Design – A reader in Scenography. Collins ja Nisbet. (2010) Routledge. Lontoo.

Gattenhof, S., Strube, H., Maxwell, S. And Jennings, B. (2010) " Postmodern Theatricality" Dramatexts: Creative practice for senior drama students. John Wiley and Sons: Milton, Australia.

Gattenhof, S. (2013). KTB104: Viikko 2 luentomateriaali: "Creating Innovation in Theatre".

Gattenhof, S. (2013). KTB104: Viikko 3 luentomateriaali: "The Open Work-Creative practises for the New Millennium".

Gattenhof, S. (2013). KTB104: Viikko 4 luentomateriaali: "Operating device one: Liminality".

Kirby, Michael. (1965). "An Interview with John Cage" Tulane Drama. Sivu 151 Theatre and Performance Design – A reader in Scenography. Collins ja Nisbet. (2010) Routledge. Lontoo.

Fragmentation and Consolidation in the Postmodern Theatre of Peter Sellars. (1991). Muokannut King, Bruce., Macmillan. (1991). Julkaistu: Contemporary American Theatre. http://www.donshevey.com/theater_articles/peter_sellars.htm

Hewitt, Bardard. (1981). "Adolphe Appia" Adolphe Appia's Music and the Art of the Theatre, sivu 2 . University of Miami Press. California.

Mackinney, Joslin, Butterworth, Philip. (2009). "Technology as Performance" Sivut 145-147. The Cambridge Introduction to Scenography. Routledge. Lontoo.

Salminen, Antti. (2006). "Mahdottoman rajoilla" Hermeneuttis-dekonstruktiivinen tarkastelu paradoksista runoudessa ja sen paikasta Paul Celanin tuotannossa. Pro gradu – tutkielma 142 s.; liitteet 6 s. Tampereen Yliopisto, Yleinen kirjallisuustiede. Tampere.

Hof, Thea. (2015) Überbühne. "Haastattelu 10: Katrin Brack".
<http://www.ueberbuehne.de/interview-no-10-katrin-brack/>

Irmer, Thomas. (2015) "Portrait of Katrin Brack". Goethe Instituutti.
<http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/ag/bra/por/enindex.htm>

Eco, Umberto. (1989). Osa 1 "The Open Work". The Poetics of an Open Work. Cambridge. Massachusetts.

Tieteen termipankki. (2015). Kirjallisuudentutkimus: paradoksi. <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:paradoksi.>)